



El último.

Romà Gubern

**E**l cinema negre, en part, és un fruit de la immigració dels operadors centreeuropeus, alemanys sobretot, cap a Hollywood. Aquesta immigració comença els anys vint, quan la Paramount i la Metro comencen a importar tècnics professionals—entre ells Murnau o Lubitch—i l'escola fotogràfica americana en bona part, és deudora de la tècnica alemanya. Concretament el tràveling s'instaura al cinema de ficció de Murnau *El último* (1924). El tràveling ja existia, sobretot en el cine documental, en què es posava la càmera en un cotxe o en el ferrocarril i feien uns grans tràvelings. Però al cinema de ficció el tràveling era extraordinàriament tímid, per raons explicables.

Aplicat al cinema de ficció, creava una sèrie de problemes nous per als cineastes, com eren coordinar el moviment de la càmera i el moviment dels actors, i, a més mantenir, un camp de llum homogeni a tot el trajecte, a tot l'itinerari.

Els estudis UFA de Berlín van permetre Murnau inaugurar el tràveling com a norma. Precisament va ser un productor alemany, Erich Pommer, establert a la Paramount, el que va començar a implantar l'ús del tràveling al cinema americà de ficció. És molt interessant saber que els estudis americans tenien consciència que el cinema europeu era més sofisticat tècnicament: en la seva llum, en l'ús de càmera, en el muntatge, efectes de trucatge. Els es-

tudis de Hollywood convocaven passis privats per als seus operadors, muntadors i maquilladors per projectar les pel·lícules arribades d'Europa: soviètiques, alemanyes, franceses..., perquè poguessin copiar els trucs que feien els europeus. I, naturalment, les pel·lícules d'avantguarda servien per "domesticar" aquestes formes atrevides d'enquadrament, d'angulació, que feien els europeus. Les *majors*, que feien comèdies i *westerns* de consum, aprenien del cinema europeu.

Com deia, una sèrie d'operadors venien de l'*expressionisme alemany*, una escola basada en els efectes de contrast de llum, de matisos. Aquest llenguatge de contrallum, de les llums allargades,



Gilda és una pel·lícula extraordinàriament brillant de Charles Vidor, de l'any 1946. Faig classes de guió, a més d'història del cinema, i quan parlo dels diàlegs sempre recomano als alumnes que se la mirin, perquè té uns diàlegs brillantíssims

estirades, dels cloroscurs, tot això ve d'Europa central, d'Alemanya, i s'inse-reix, per exemple, en la fotografia ex-traordinària d'un grandíssim operador, com Nicholas Musuraca, a *Retorno al pa-sado*, en què hi ha un ús prodigiós de la llum i de l'ombra.

Un altre element professional són els guionistes, alguns dels quals perseguits pel *macarthisme*, que escrivien amb pseudònim o escrivien guions des de Mè-xic: Dalton Trumbo —un dels més cone-guts— va emigrar a Mèxic i va escriure una vintena de guions per a la indústria, sota diferents pseudònims. Per tant, el sector més progressista de Hollywood eren els guionistes, que donen una visió crítica i pessimista.

I finalment, un nou *star system* molt marcat. El personatge més emblemàtic va ser Humphrey Bogart.

Ja durant els anys trenta, el Depar-tament de Justícia americà estava molt preocupat —està molt documentat,— perquè els actors que feien de gàngs-ters, com James Cagney o Edward G. Ro-binson eren molt populars. Perquè eren una mala escola per al públic, per a la joventut. L'any 1937, es va adreçar a les grans productores —sobretot a la War-ner Bros, que era la que feia més pel·lí-cules de gàngsters, demanant-li que, de tant en tant, aquests actors fessin de po-lícies o de fiscals. Hi ha una pel·lícula, extraordinàriament rara —es deu haver fet alguna vegada per televisió—, *Marked women* (*Mujeres marcadas*) del 1937, en què Humphrey Bogart fa de fiscal i no te'l creus. Bogart il·lustra per-fectament aquest nou arquetip de l'a-nomenat *bad good boy* —contradic-ció—, és *bad* (dolent) perquè és un *out-sider*, un rebel, es revolta contra la so-cietat. Però, naturalment aquesta re-bel·lia neix de la puresa interior, íntima (*good*). Per tant, és el dolent simpàtic amb el qual ens identifiquem perquè és comprensible.

Igual fa de detectiu, *El halcón mal-tés*, com de gàngster a *El último refu-gio*. Hi ha una pel·lícula emblemàtica en aquest gènere, que és *Cayo Largo*, del 1948, en què Huston té una idea bri-llantíssima: enfronta l'antic gàngster de la depressió Edward G. Robinson amb Humphrey Bogart. Robinson està reti-rat a Cuba, i intenta tornar als Estats Units; Bogart fa de personatge positiu,



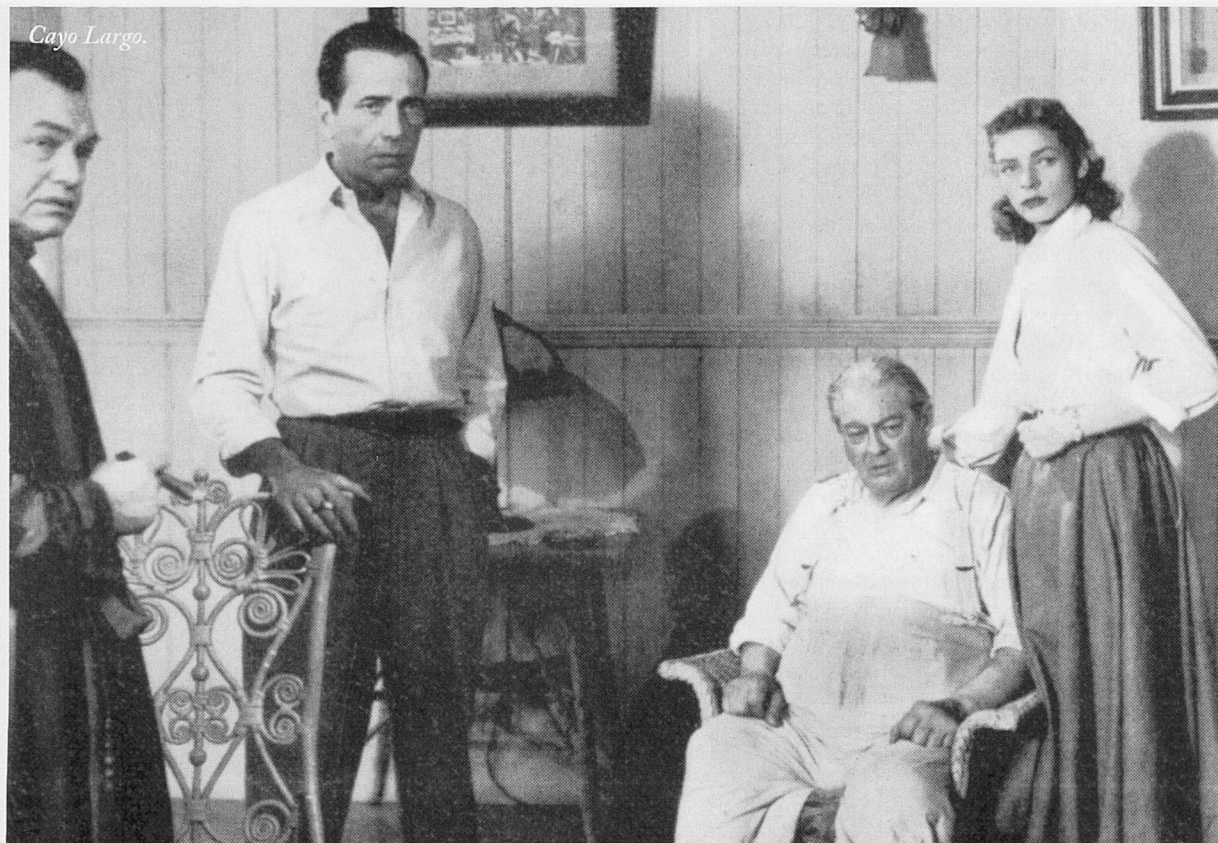
Gilda.



En crucijada de odios.



El cinema negre va irradiant una influència mundial. De fet, trobam cinema negre al cine japonès, Akira Kurosawa té una pel·lícula extraordinària dels anys quaranta, *El perro rabioso* —cine negre pur; Carol Reed —director injustament oblidat, perquè era grandíssim— *El tercer hombre* està impregnada de l'estètica negra



entre cometes. És un enfrontament mític pels que som cinèfils, carregat de sentit i de connotacions.

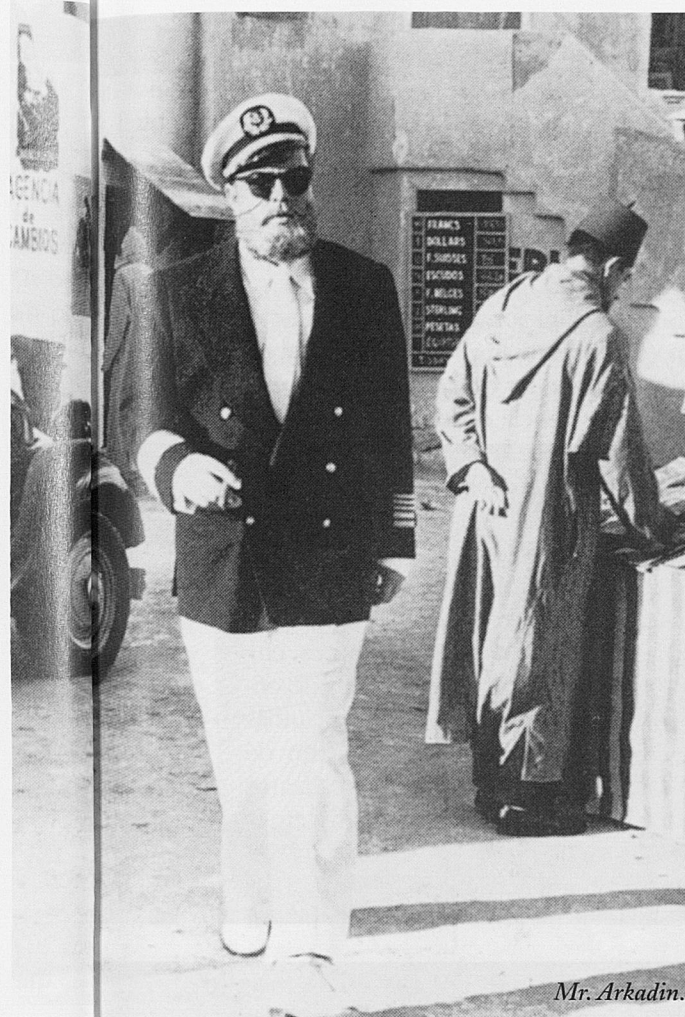
El cicle, s'allarga i s'estira i encara dura —ara tenim Tarantino—; encara que l'època daurada es consideri generalment closa amb *Sed de mal*, l'última gran pel·lícula, el 1958, extraordinària; en què, per cert, el policia —ja no és un detectiu privat, sinó un policia oficial— és un personatge canalla, Hank Quilan, que interpreta Welles mateix. El que passa és que també te l'explica, no és esquemàtic. Welles t'explica per què fabrica proves falses per condemnar els que persegueix.

El cinema negre va irradiant una influència mundial. De fet, trobam cinema negre al cine japonès, Akira Kurosawa té una pel·lícula extraordinària dels anys quaranta, *El perro rabioso* —cine negre pur; Carol Reed —director injustament oblidat, perquè era grandíssim— *El tercer hombre* està impregnada de l'estètica negra. Fins i tot s'ha dit alguna vegada que la seqüència final, la de les clavegueres, va ser dirigida o inspirada per Orson Welles. A França, tenim Jean-Pierre Melville amb una pel·lícula



*La dama de Shangai.*

La mitologia negra és la de la inseguretat, de l'angoixa, del perill. La idea d'un cervell omniscient que ens protegia s'ha acabat; som en un univers en què tot és inestable, en què, a cada cantonada, hi ha un perill



*Mr. Arkadin.*



*Recuerda.*

com *Samurai*. I, fins i tot, a Espanya tenim un cas interessant, a Barcelona; el d'Iquino, amb una sèrie, començant per *Apartado de correos 1001*, en què hi ha un intent de fer un cinema negre local.

Per tant, veiem que el cinema negre és una reelaboració romàntica d'una tradició realista. La mitologia policial tradicional de la novel·la i el cine era la mitologia de la seguretat, sempre hi ha un detectiu: un Sherlock Holmes, un Pare Brown... que els protegeix, fent veure que estan en bones mans.

La mitologia negra és la de la inseguretat, de l'angoixa, del perill. La idea d'un cervell omniscient que ens protegia s'ha acabat; som en un univers en què tot és inestable, en què, a cada cantonada, hi ha un perill. Visió pessimista de l'ésser humà, bastant coherent amb la proposta de Sigmund Freud: l'ésser humà no és un àngel, sinó més aviat un dimoni.

Per il·lustrar aquesta visió, he fet una cinta amb una sèrie de fragments. Els dos primers que veurem són per il·lustrar els aspectes formals i estètics del cinema negre en l'ús de la llum, angulació de la càmera. Primer, el començament d'*Encrucijada de odios* d'Edward Dmytryk del 1947; les imatges són tan eloqüents que no fa falta comentar-les; la llum extramadament angulada, mai no veiem els personatges sencers, mai les cares; veiem ombres.

Ara anirem a veure un fragment de *Mr. Arkadin* d'Orson Welles del 1955, que es va rodar al port de Barcelona, encara que l'acció figura que és al port de Nàpols. Si teniu present el port de Barcelona podreu reconèixer-ho. Orson Welles era un mestre de la llum —és redundant que ho digui—, de la llum i de l'angulació de la càmera (video). Això ho fa molt Welles; a mesura que el personatge es va allunyant, l'ombra es fa

més gegant. Els famosos contrapicats. Amb capses molt grans per disimular el paisatge urbà; aquestes dues seqüències que he triat serveixen per il·lustrar la construcció visual, plàstica de l'univers negre. Es fa a través del punt de vista de la càmera, de l'enquadrament —picat, contrapicat— i de la llum molt contrastada, les ombres que s'allarguen.

Hi ha un llibre clàssic d'un operador rus, Vladimir Nilsen, un llibre massa oblidat, fonamental: *The cinema as a graphic art* (*El cinema com a art gràfic*). Diu que el cinema contemporani s'ha oblidat una mica, del fet que, a part d'explicar històries, naturalment, és un art gràfic. Jo crec que, quan veiem les pel·lícules de Murnau, les de Welles, és quan ens adonam que hem de rescatar el cinema com una art gràfica. Un llibre clàssic publicat als anys cinquanta —em sembla recordar; veient aquestes imatges, podem comprovar que per crear un



El cinema negre va madurant una influència mundial. De fet, trobem elements negres al cine japonès. Altres, com els autòbiogràfics, que són autòbiogràfics. I, finalment, trobem un tipus de cinema que no es pot classificar en cap dels anteriors: el famós triangle edípic. Gilda, per altra part, té una gran astúcia de construcció...



Gilda.

clima, per crear una tensió emocional, no hi ha res com la llum i el punt de vista de la càmera.

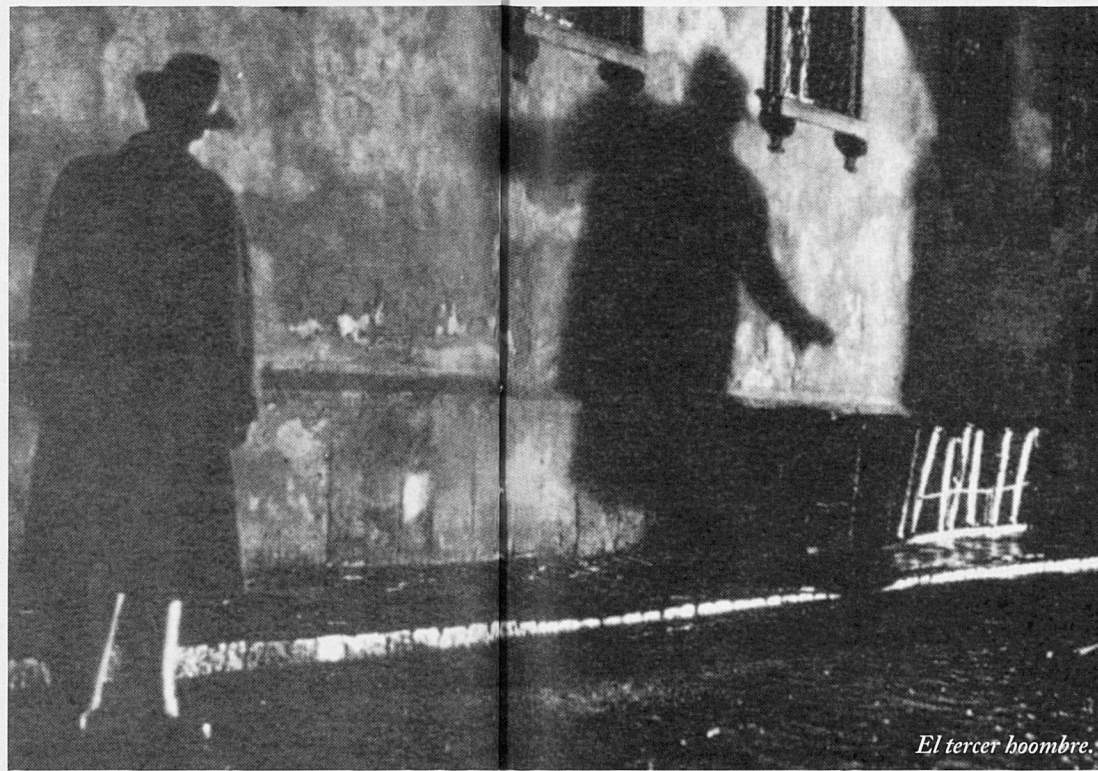
En el cas de *Mr. Arkadin*, he dit abans que es va rodar al port de Barcelona. Com que Welles havia de dissimular elements que no li convenien, va col·locar aquestes capses tan grans, posades expressament per tapar, per ocultar. Perquè el cinema no es sols mostra sinó que també oculta. Veieu que hi ha plànols amb l'eix desnivellat, moltes angulacions contrapicades —Welles era famós, des de *Ciudadano Kane*, pel punt de vista baix, contrapicat— i això crea un clima d'inestabilitat emocional.

El segon bloc d'escenes que he triat, són sobre el tema de la psicoanàlisi, la identitat i totes aquestes qüestions existencials. Per començar, veurem dos fragments de *Recuerda* de Hitchcock. No va ser la primera vegada que la psicoanàlisi va ser present al cinema. Si teniu memòria cinèfila, recordareu que el director alemany Parst, va fer l'any 1924 *Secretos de un alma*, que, amb l'ajuda

del doctor Karl Abram, deixeble de Freud, il·lustrava un cas d'impotència sexual —una pel·lícula difícil de veure perquè no circula massa—. Hi ha una història molt divertida: sabeu que, a Freud, no li interessava gens el cinema, tot i que de vegades fa en metàfores, del cinema, quan es projecta la imatge de la consciència. Però no era cinèfil.

Expliquen les cròniques que, quan Samuel Goldwin, el pare de la Metro, va voler fer una pel·lícula que es deia *Amores célebres* o *famosos* va enviar-li una carta, demanant a Freud si podia col·laborar en el guió. Freud ni li va contestar, ho va considerar una collonada immensa.

*Recuerda* (1945) va ser la primera pel·lícula popular moderna —del cinema sonor—, que parlava dels traumes i dels complexos, que és fruit, com he dit abans, de les neurosis de guerra que es posen de moda per la divulgació popular, per revistes com *Readers Digest*. Comencen a explicar el que és un complex, un trauma, una neurosi, Edipo... i la



El tercer home.

La dama del lago... es demostra que aquesta experiència límit de la càmera subjectiva en primera persona és una mena d'exercici acrobàtic —fins i tot fa riure una mica— i que demostra el seu fracàs més extrepitós en l'escena d'amor



La dama del lago.

gent s'entera. Veurem dues escenes de la pel·lícula. La primera —està en versió original, però és tan visual!—, el Gregory Peck té un complex de culpabilitat perquè creu que ha estat responsable de la mort del seu germà petit... i quan veu les línies paral·leles, això li activa l'angoixa del complex de culpa. Veurem el moment en què la protagonista, que és Ingrid Bergman, descobreix aquest trauma que té el seu enamorat i després veureu l'escena —consecutives— on es desfà el fantasma i es descobreix que no és culpable. Dalí hi va col·laborar en els paisatges, de manera molt evident.

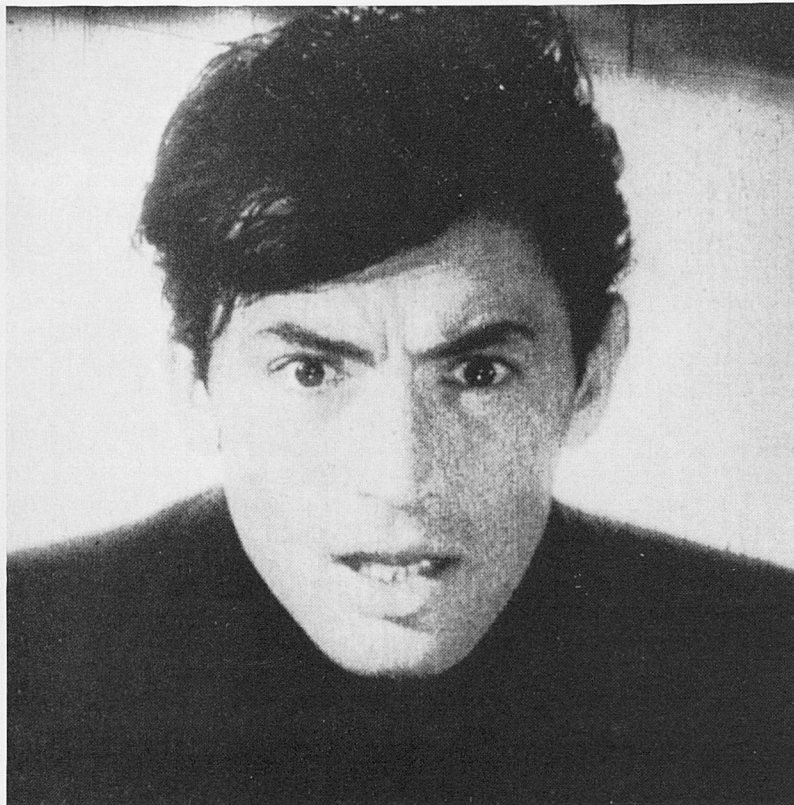
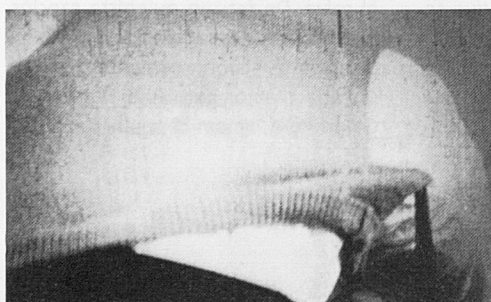
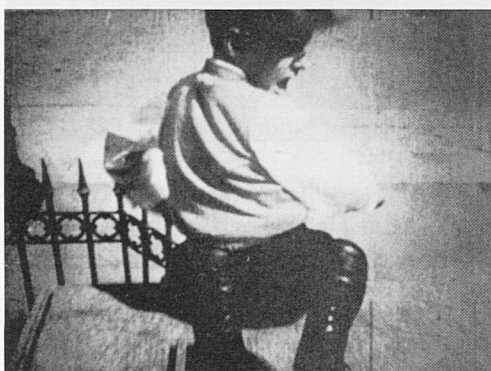
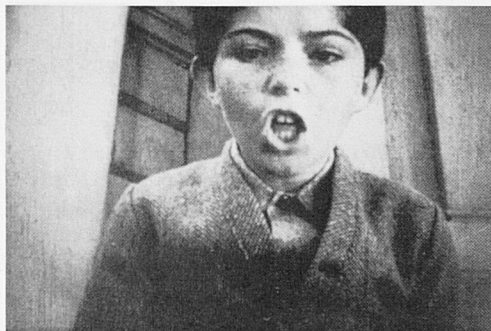
Anem a veure un tros de *Gilda*. *Gilda* és una pel·lícula extraordinàriament brillant de Charles Vidor, de l'any 1946. Faig classes de guió, a més d'història del cinema, i quan parlo dels diàlegs sempre recomano als alumnes que se la mirin, perquè té uns diàlegs brillantíssims. Ho comprovarem una vegada més. *Gilda*, entre altres coses, no és més que una posada al dia, una reformula-

ció del famós triangle edípic. Si recordeu la història: és un home gran, poderós, empresari que es fa protector d'un jove, Glenn Ford, i apareix un dia casat amb una dona que és desitjada per Ford. Per tant, tenim la figura patriarcal, la dona desitjada pel fill i la lluita contra el pare per apoderar-se d'aquesta dona.

De *Gilda* es podria parlar de moltes coses, perquè és una pel·lícula molt rica. Veurem l'escena en què justament hi ha l'home poderós. L'acció passa a Buenos Aires. Arriba d'un viatge casat amb Gilda i Ford descobreix que la seva exant és ara la dona del seu cap.

*Gilda*, per altra part, té una gran astúcia de construcció: comença al port de Buenos Aires, quan estan a punt de carregar-se Glenn Ford, perquè ha fet trampes en un joc i arriba l'empresari i el salva. De fet, un guionista caplòs, hagués començat pel passat, hagués reordenat la història començant per la història d'amor amb Rita Hayworth i Glenn Ford, veiem com ella l'abando-





na, fracassa la història i ell va a parar a Buenos Aires. Però, en comptes d'explicar cronològicament la història, seguidament, la pel·lícula comença quan ja s'han separat, perquè pugui sortir el fantasma del passat al present, com a *Retorno al pasado*, sobre l'emergència del passat fantasmàtic sobre el present plàcid. Anem a veure una escena de la retrobada, del redescobriment de Ford que el seu cap s'acaba de casar amb la seva exant. I naturalment —com sol passar sempre— encara s'estimen, tot i que no ho saben. . "—...mucho gusto señor Farrell. —se llama Johnny Gilda... —Oh!, es un nombre tan difícil de recordar y tan fácil de olvidar...". Frase lapidària.

El tema de la identitat. Anem a Orson Welles, que ha treballat molt el tema a *Ciudadano Kane*, a *Mr Arkadin*... i la millor formulació plàstica de la crisi de la identitat la va formular plàsticament al final de *La dama de Shangai*, en la seqüència dels miralls, en què hi ha un moment en què no sabem qui és qui. Anem a veure-la. Escena prodigiosa, no cal ni comentar-la.

I, per acabar amb aquest apartat de la identitat, veurem dos fragments de

*La dama del lago*, de Robert Montgomery del 1946, que s'ha vist poc a Espanya, per televisió no recordo que s'hagi passat mai. Per una banda, és divertit, perquè es demostra que aquesta experiència límit de la càmera subjectiva en primera persona és una mena d'exercici acrobàtic —fins i tot fa riure una mica— i que demostra el seu fracàs més extrepitós en l'escena d'amor.

Hi ha una escena en la qual hi ha un petó: el protagonista està estirat al llit i ella s'hi inclina, s'acosta i li fa un petó. Aquest, el veiem des del punt de vista del noi; que vol dir que la imatge es fa fosca, perquè la noia tapa l'objectiu. Per tant, el petó menys eròtic de la història del cinema és aquest vist amb càmera subjectiva. La lògica de la primera persona era sentir, era identificar-se, amb les vivències. Però justament aquest petó que no veiem demostra la falsetat o la fal·làcia d'un experiment que és molt interessant per discutir, però que va ser un fracàs. N'he triat dues escenes. Com veieu, és monofocal, té gràcia, però un punt de vista òptic a l'espai no permet accedir a les vivències subjectives del personatge. ■